

Silvano, F., 1997, "Vidas em trânsito", *Ethnologia - Trabalho de campo*, Lisboa, Cosmos, (163,174).

VIDAS EM TRÂNSITO

Filomena Silvano

Departamento de Antropologia da FCSH-UNL

No documentário *Esta é a minha casa* filmámos, durante o ano 1997, a família de José Oliveira do Fundo, uma família de emigrantes portugueses em trânsito entre as suas várias casas : a casa pequena, de porteira, no centro de Paris, a moradia grande e com jardim, na periferia de Paris, as casas dos sogros, uma de emigrantes, outra não, em Trás-os-Montes. Tentámos mostrar como se constrói uma vida entre dois países e duas culturas. Como é que uma família, de origem portuguesa mas em constante percurso entre duas aldeias de Trás-os-Montes e a cidade de Paris, constrói o seu próprio universo cultural e, consequentemente, a sua identidade. A *casa* que filmámos é uma figura compósita que conjuga os vários lugares habitados pela família Fundo. Na base do nosso projecto esteve a questão da desterritorialização dos processos culturais contemporâneos, uma das questões que nos últimos anos tem colocado desafios interessantes à antropologia, sobretudo ao nível das formas de a descrever.

If ethnographic description can no longer be circumscribed by the situated locale or community, the place where cultural process manifests itself and can be captured in the ethnographic present, what then? How to render a description of cultural process that occurs in transcultural space, in parallel, separate, but simultaneous words? This recalls a defining problem of literary modernism concerning representation in a linear form of simultaneity (Marcus 1995:38).

Como construir discursos reflexivos que tenham por objecto processos que se desenrolam sob a forma da simultaneidade (problematização do espaço) e da não linearidade (problematização do tempo)? Parti, na qualidade de antropóloga, para o

projecto de realização de um filme sobre os espaços de vida de uma família de emigrantes, com a convicção de que o cinema, e as possibilidades de construção da narrativa que decorrem do trabalho de montagem, é um lugar privilegiado para encontrar formas de responder às questões que a cultura contemporânea coloca à escrita etnográfica. Há antropólogos dotados de meios técnicos para testarem esse tipo de convicções. Não era o meu caso, pois sempre me tinha relacionado com o cinema do estrito ponto de vista do espectador. Habituada a desmontar discursos falados ou escritos, tinha poupado as imagens ao desencanto da desconstrução. Interpretava-as, sem pensar na forma como tinham sido construídas. Por isso parti para as filmagens como para um duplo trabalho de campo: ia observar, em simultâneo, a vida dos emigrantes e o trabalho dos cineastas. Neste texto, tentarei reflectir, a partir do ponto de vista do antropólogo, sobre o trabalho colectivo que deu origem ao filme *Esta é a minha casa*.

1. ORGANIZAR O TRABALHO

A ideia do projecto foi do Amândio Coroadó e do Joaquim Sapinho, um produtor e um realizador de cinema. Conhecendo-me, e sabendo que eu tinha escrito sobre questões que diziam respeito a espaço, casas e emigrantes, convidaram-me para ser consultora científica de um projecto de filme que, inicialmente, teria por objecto as "casas dos emigrantes". A primeira fase do meu trabalho consistiu em pensar nas questões teóricas que poderiam ser tratadas e na respectiva etnografia. Concordámos que iríamos filmar a questão da desterritorialização da cultura, utilizando como suporte etnográfico uma família de emigrantes portugueses. Esta ideia foi apresentada ao João Pedro Rodrigues, o realizador, que a partir dela definiu algumas ideias que serviriam, por um lado para a construção do argumento e, por outro, para a definição da metodologia do "trabalho de campo". Foram elas: 1. a viagem seria o elemento organizador do filme; 2. as imagens seriam recolhidas em França (na Primavera), na viagem e em Portugal (em Agosto); 3. filmaríamos uma só família; 4. daríamos

importância à singularidade das pessoas e das suas vidas; 5. não faríamos entrevistas; 6. não utilizaríamos voz off.

Por uma questão de meios, mas também de opção metodológica, reduzimos a equipa de trabalho a três elementos. O realizador, o assistente de realização (João Rui Guerra da Mata) e o antropólogo. A câmara seria feita em exclusivo pelo João Pedro, e o João Rui e eu faríamos a assistência de realização. Foi assim organizados que partimos para Paris. Levámos uma lista de contactos (obtidos, uns por vias institucionais e, outros, por vias informais) que nos permitiu seleccionar, entre várias, a família de José do Fundo, sapateiro e vizinho da Rabia Bekkar, minha amiga pessoal e socióloga especialista em questões relacionadas com emigração. Os critérios da "escolha" foram vários, mas o critério preponderante foi o emocional. Gostámos das pessoas e elas também pareceram gostar de nós. Os outros critérios tiveram a ver com questões a que vou chamar conceptuais. A família Fundo conjuga, do ponto de vista dos espaços habitados, situações diversas, facto que a torna culturalmente interessante. As três gerações vivem entre Paris e Trás-os-Montes, mas fazem-no de uma forma diferente. Os pais de José foram emigrantes de primeira geração e construíram em Trás-os-Montes a primeira "casa de emigrante" da aldeia de onde são originários - Argoselo. Hoje estão reformados e vivem nos arredores de Paris, numa moradia unifamiliar, com jardim. José e a mulher, Jacinta da Graça Félix, vivem em Paris, na Av de la République, numa casa de porteira, mas são proprietários de uma moradia unifamiliar, na periferia, a alguns minutos da dos pais de José. Passam a semana em Paris e o fim de semana na "casa de campo". Os pais de Jacinta vivem em Trás-os-Montes - Espadanedo - numa casa tradicional. O pai foi emigrante mas a mãe não saiu da terra. Nunca quiseram fazer uma casa nova. Os filhos do casal - Johnny e Léa - passam a totalidade das férias em Portugal, uma parte do tempo sem os pais, em casa dos avós maternos. Outra das razões que determinaram a escolha prende-se, por um lado com o tipo de integração em França - José é dono do seu negócio, que mantém com êxito evidente, - e, por outro, com o tipo de integração na comunidade portuguesa parisiense - a família é membro activo de uma associação que se organiza em torno da

paróquia de St. Joseph. A estas razões, juntou-se ainda o facto de, previamente contactado, José se ter mostrado interessado em participar no filme. Essa postura, explicitamente produtiva, do nosso "objecto de estudo", foi decisiva na escolha.

Uma vez escolhida a família, começámos as filmagens. Anunciámos qual seria o nosso método - queríamos estar com eles a filmar a forma como viviam e não pretendíamos que alterassem nada - e a partir daí foram-se desenrolando relações interpessoais sujeitas a uma quase constante presença da câmara. Como éramos três, e só um filmava, tornou-se inevitável o desenvolvimento de relações de proximidade com o casal. Enquanto o João Pedro filmava, eu e o João Rui conversávamos com quem não estava a ser filmado, ajudávamos a fazer alguma coisa ou brincávamos com as crianças. A câmara também não esteve sempre presente. Em jantares e passeios, por exemplo, limitámo-nos frequentemente a estar com as pessoas sem ligar a câmara. Este método de trabalho permitiu uma dupla forma de recolha de informação e, conseqüentemente, a obtenção de dois tipos de dados. A "observação clássica" resultou da interacção com os membros da família e deu origem a um conjunto de dados etnográficos e de ideias, por mim recolhidos num caderno de campo; a "observação cinematográfica" resultou das imagens obtidas pelo realizador e corresponde a um conjunto de cerca de vinte cinco horas de material filmado. Estas imagens foram vistas, discutidas e, de algum modo, seleccionadas, pelo João Pedro, pelo João Rui e por mim, mas a montagem final foi feita pelo João Pedro. A autoria do filme é por isso dele.

No texto que se segue, tentarei reflectir em torno de três tipos de dados etnográficos e das relações que se podem estabelecer entre eles: 1. os que se revelaram na relação interpessoal e ficaram registados no caderno de campo; 2. os que ficaram documentados em imagens, mas que não aparecem no filme; 3. os que aparecem no filme. Começarei por uma questão anterior a todas as outras : a do contexto de produção dos factos etnográficos.

2. A CÂMARA TESTEMUNHA

A nossa câmara testemunhou o dia a dia da vida da família Fundo num contexto de envolvimento que englobou a vontade partilhada de fazer um filme. Esse método de trabalho coloca algumas questões, todas relacionadas com o facto de estarmos a lidar com processos de comunicação intersubjectiva (Crawford 1995). O facto de a vida quotidiana de uma pessoa ser registada por uma câmara manipulada por uma outra pessoa coloca a primeira, inevitavelmente, numa situação de auto-reflexão. Primeiro, porque a aceitação de fazer um filme passa por uma reflexão prévia que implica a definição das suas próprias motivações. Neste caso, porquê fazer um filme sobre o “ser emigrante”. Ao ser contactado, José referiu-o explicitamente. Sem nos interrogar, no sentido de apurar as nossas motivações, aceitou ser filmado e explicou porquê: *é importante para os mais novos saberem como foi a vida dos pais*. Para ele, fazer o filme significou fixar, conscientemente, uma memória. Esse facto implicou uma interpretação da sua própria condição de emigrante, dito de outro modo, implicou a construção de uma narrativa identitária. De uma narrativa que ele quis ver fixada e que, por isso, aceitou representar. Nesse sentido, a sua voz foi sempre uma voz “pública” e, de certa forma, distante. Ele trabalhou, conviveu e falou face a uma câmara que estava ali para registar aquilo que ele quer que seja a imagem pública de si próprio e da sua família. Uma imagem de trabalho, êxito e entendimento familiar. A vida decorreu como todos os dias, mas a presença da câmara, assim como a presença de três pessoas estranhas ao quotidiano, não foi nunca esquecida ¹. O filme acabou mesmo por o obrigar a fazer, em interacção com a equipa de filmagem, um trabalho acrescido de construção da narrativa sobre si próprio. Por exemplo, quando fizemos a viagem de Paris para Lisboa, parando apenas três vezes e pondo toda a família em

¹ Cabe aqui um comentário sobre a forma de integrar a presença da câmara. Ao contrário do que se poderia esperar, raramente os nossos “actores” olharam para a câmara. No entanto, a consciência da sua presença levou, logo no início, José a dizer: *veja lá, se for preciso repetir alguma coisa diga*. Os outros membros da família, nomeadamente os pais do casal, viram-nos entrar pelas suas casas dentro, sem fazer um único comentário. A mãe de Jacinta limitou-se a dizer ao João Pedro: *é uma casa pobre, mas filme o que quiser*.

perigo de vida, dissémos: *porque é que não param? Isto assim é perigoso*. José teve dificuldade em justificar racionalmente um comportamento que se revelava claramente imprudente, e acabou por responder utilizando um cliché: *porque é assim a vida do emigrante. É uma vida de sacrificio*. Como a resposta era pouco convincente, ainda acrescentou: *Até os árabes fazem assim. Vão até Marrocos sem dormir*.

3. FILMAR PESSOAS

O exemplo anterior serve para colocar mais duas questões. A primeira tem a ver com o facto de as vozes das pessoas filmadas serem dissonantes e, por vezes, mesmo conflituais, e a segunda com o facto da presença da câmara ser manipulada pelas pessoas que estão a ser filmadas (no sentido em que é utilizada para os seus próprios interesses, num contexto de negociação). Voltemos então à viagem. Enquanto José e a mãe faziam questão de a fazer sem parar, aproveitando a ocasião para assinalar a dificuldade da performance e, consequentemente, as qualidades viris do condutor, Jacinta mostrava-se contrariada e tentava argumentar, procurando o nosso apoio - era evidente que não estávamos muito satisfeitos por estarmos a pôr a nossa própria vida em risco - com o facto de ser perigoso e desnecessário viajar daquela maneira. Este pequeno exemplo revela o conflito interno do casal, a desigualdade de poder entre o homem e a mulher e o facto de os dois terem duas vozes frequentemente não-coincidentes.

The value of the subjective voice, in anthropology and in the documentary film, is that it can give access to the crossing of different frames of reference in society - to what otherwise is contradictory, ambiguous, and paradoxical (MacDougall 1995 :221).

Como já referi, a voz de José é uma voz "pública", que pretende produzir e fixar uma imagem de família. Ao contrário, a voz de Jacinta é uma voz "privada" e destituída

desse poder de construção e fixação da "verdade". Por isso, ao contrário de José, ela exprimiu discordâncias e referiu conflitos.

Testimony is what gives us the subjective voice of the historical person, yet we are implicated in the destiny of others through narrative; and the mythic attributes of social actors are heightened through the distancing created by exposition. (Supra : 250)

A situação criada pela viagem é exemplar. Sozinha num carro com o marido e a sogra, Jacinta não teria qualquer possibilidade de se fazer ouvir. Mesmo na minha presença, a sogra bloqueou qualquer hipótese de manter uma argumentação sensata, vangloriando-se de já ter feito a viagem Paris/Trás-os-Montes sem comer nem dormir. Ao longo do trabalho de campo, tornou-se claro que a família de José forma um sólido bloco, de difícil manipulação, e, neste contexto, a nossa presença acabou por se traduzir, para Jacinta, num momento único de se fazer ouvir, não hesitando por isso em deixar a câmara registar as suas queixas, relativas às opções de vida da família. Estão filmadas duas longas sequências que correspondem ao que acabei de referir. Na primeira, filmada na casa de Paris, ela confessa-se infeliz naquela casa e revela o seu desejo de ir viver para a "casa de campo", ou então para um novo apartamento, a comprar em Paris. Na segunda, filmada na casa de Trás-os-Montes dos sogros, no quarto do casal sentada na cama, ao lado de um enorme caixote de papel, ela mostra o seu conteúdo - as prendas de casamento - e diz que o marido não as deixa tirar dali, nem para as levar para Paris, nem para casa da mãe dela. O conflito revela que, face à situação criada pela emigração, o homem e a mulher constroem de forma diferente as suas identidades e que esse facto se insere num processo de negociação de poder. O poder do homem mantém-se e reforça-se através das ligações (mantidas no interior de uma configuração estritamente tradicional que reifica o seu poder) à sua família, à família da mulher e, por extensão, às comunidades rurais de origem de ambos, enquanto as possibilidades de adquirir mais liberdade passam, para a mulher, pelo

afastamento destas e pela integração na sociedade urbana parisiense ². Em termos espaciais, essa negociação passa pela vontade de Jacinta comprar um apartamento grande em Paris, onde possa ter um quarto para cada filho, pôr todos os seus objectos e viver de acordo com um estilo de vida urbano, e pela vontade de José continuar a viver no apartamento de porteira e a ir passar os fins de semana na "casa de campo", junto dos pais. Face a uma situação deste tipo, é óbvio que os seus discursos têm de ser diferentes. O homem relata uma história de vida de êxito e tranquilidade, nunca referindo qualquer conflito interno à família. É ele o detentor do poder, e por isso produz um discurso não conflitual. A mulher, pelo contrário, utiliza a possibilidade de testemunhar para tentar obter, num quadro de conflito, algum poder negocial.

Até aqui, interpretei alguns dados recolhidos durante as filmagens. E o que é que se passa no filme? A questão atrás referida, que poderia ser central num outro filme, está presente, mas numa forma "enfraquecida". Das duas sequências referidas, só aparece a primeira, relativa à vontade de Jacinta abandonar a casa de porteira. A questão dos dois tipos de voz é, no entanto, perceptível. José tem a voz clara das certezas e da confiança, enquanto Jacinta tem a voz tremida das dúvidas e da insegurança.

4. AS PESSOAS TAMBÉM SÃO CORPOS

Quando falamos de "emigrantes", estamos a fazer uma abstracção que é frequente em ciências sociais. Os "emigrantes" surgem aqui como uma categoria social que integra indivíduos que supostamente desenvolvem comportamentos sociais idênticos. Os filmes etnográficos reproduziram muitas vezes esse modelo, as pessoas filmadas não manifestavam as suas existências enquanto sujeitos, surgiam como representantes de uma cultura que supostamente produz comportamentos recorrentes. Embora conscientes do facto de existirem repertórios culturais comuns a indivíduos com

² Lembro aqui que Jacinta é a porteira do prédio onde moram. Com um horário de trabalho que a obriga a estar em casa a maior parte do dia, estabelece relações com todos os vizinhos, facto que, dada a proximidade com as suas vidas privadas, lhe permite conhecer e comparar diferentes estilos de vida urbana.

histórias de vida idênticas - é nesse sentido que o nosso filme pretendeu tratar a questão da produção daquilo a que poderemos chamar "uma cultura de emigrante" - sabemos que a cultura não é um dado, mas um processo contínuo de interpretação e de reinvenção, conduzido por sujeitos dialogantes. Abordar a cultura desse ponto de vista, obriga a dar voz às pessoas, quando se trata de um filme, obriga ainda a torná-las presentes. Realizar esse objectivo tem sido uma dificuldade, tanto para a recente escrita etnográfica como para o documentário :

The documentary film gives us images that are indexically linked to people who have lived; however, as in all cinema (like all ethnography) the people themselves are absent (Supra 220).

Desde o início, que a nossa ideia era seguir as pessoas, tentar, através da câmara, ir percebendo quem eram. A concretização desse objectivo dependeu exclusivamente do trabalho do realizador e penso - apesar da minha distância em relação às imagens ser relativa - ter sido um dos objectivos melhor conseguidos no filme. As pessoas estão lá, filmadas com a distância e o pudor de quem vem de fora, mas de quem as quer encontrar. No meu entender, o João Pedro conseguiu passar da representação à evocação. Tornou as pessoas presentes, dando-lhes corpo : *What was missing* [no filme etnográfico] *was not the body but the experience of existing in it* (Supra 249).

Como é que isso é feito? Aí está uma pergunta que só encontra resposta nas imagens. Faz-se com a colocação da câmara, com a capacidade de olhar para os corpos, com a vontade de os dar a ver. Os planos em que essa presença é evidente são vários, mas é possível isolar alguns e tentar descrevê-los. Começamos por Jacinta. Na "casa de campo", vêmo-la a preparar um almoço. Num plano filmado do interior ela pica alhos, sozinha e compenetrada. Ouvimos barulho no exterior, o marido a falar com alguém. Ela dirige-se à janela e o plano corta para um plano de exterior, em que a vimos junto ao lava louça, através da janela, cheia de luz e flores, numa imagem que corresponde exactamente àquilo que ela tinha dito sobre aquela casa. Uma casa que, ao contrário da de Paris, tem sol e flores, e onde ela não se sente tão deprimida. Na viagem, um plano em que está sentada na relva do parque de estacionamento onde almoçámos,

mostra-nos uma mulher sozinha, enchendo o écran numa linha horizontal, rasteira, quase opulenta. Na romaria de S. Bartolomeu, a câmara acompanha a chegada do casal e, num dos planos mais fortes do filme, Jacinta aparece-nos a sair do carro, recortada num céu percorrido por pássaros, ao som dos sinos.

José parece ter dois corpos. Um corpo parisiense, escondido, quase inexistente, no interior de uma bata azul que o normaliza e lhe confere a sua identidade parisiense de sapateiro emigrante. Nos planos filmados na oficina é assim que o vemos. O outro corpo revela-se na "casa de campo", na viagem e sobretudo em Trás-os-Montes, nas férias. Na viagem a câmara filma, distante, o carro parado numas bombas de gasolina e José a fazer exercícios, mostrando-nos um corpo que parece começar a soltar-se, mas que ainda se move de forma desajeitada. O plano da chegada à aldeia, filmado dentro do carro, a partir do banco de trás, mostra, pela primeira, e talvez única vez, uma cara com uma expressão quase infantilmente feliz. A partir daí o corpo muda. Todas as imagens recolhidas na aldeia nos colocam face a um corpo liberto dos constrangimentos da bata azul. Por exemplo, no plano em que José acompanha a sogra à horta, no plano em que está à mesa com os filhos ou no plano em que visita a capela que mandou construir, vemos um corpo que se expõe, coberto por um t-shirt branco, justo, quase transparente.

5. "UM FILME MÍSTICO"

Muitos emigrantes portugueses mantêm entre si redes sociais mais ou menos extensas, organizadas em torno da vida ritual e religiosa. No caso da família que filmámos, é em torno da paróquia de St. Joseph que essas redes se organizam. Todos os domingos de manhã se celebra uma missa bilingue (português e francês), previamente preparada pelos membros do coro português. Além disso, as crianças têm aulas de português numa associação ligada à paróquia. Em Outubro realiza-se uma festa que congrega os membros da comunidade depois das férias de Verão. Em paralelo, cada emigrante mantém, sobretudo através das ligações de parentesco, relações com a comunidade de

origem. A vinda a Portugal em Agosto é o momento mais forte das suas agendas sociais. É um mês em que as relações sociais são fortemente ritualizadas. Por um lado as festividades individuais são guardadas para esse período - casamentos, comunhões e baptizados - e, por outro, as festas dos santos padroeiros das aldeias, inseridas no ciclo festivo de Verão, realizam-se frequentemente em Agosto. Trata-se, por isso, de um momento privilegiado para pôr em prática estratégias de aliança e de afirmação no interior da comunidade. Estas passam, no essencial, pela manipulação das práticas rituais.

A família Fundo participa, de diversas formas, desta lógica social. Por um lado, através da presença, activa e socialmente visível, nas festas das aldeias de ambos e, por outro, dando forma a novos rituais. Por entre as festas dos santos padroeiros, a romaria de S. Bartolomeu, pela sua escala, parece ser a mais importante, e é também a mais presente, nas memórias reactivadas, durante o ano, em Paris. Através das imagens do santo (alguns planos da casa de Paris, que não aparecem no filme, mostram a presença, imponente e quase sufocante, no espaço exíguo do quarto do casal, do S. Bartolomeu) e das imagens recolhidas por José, em vídeo, das romarias dos anos anteriores (um desses planos aparece no filme), que a família vê nos momentos em que têm *mais saudades da terra*. Paralelamente, José ainda investe, de forma produtiva e inovadora, na vida ritual da aldeia de Jacinta. Concebeu, e levou a cabo, o projecto de construir uma capela para uma pequena imagem que, até aí, "habitava" um pequeno nicho, e iniciou uma festa, organizada por dois mordomos, um rapaz e uma rapariga, ambos solteiros. *Uma festa para os jovens, porque os mais velhos já tinham a deles*. Com esta iniciativa despendeu uma considerável soma de dinheiro, que se traduziu na acumulação, de um não menos considerável, capital social e simbólico ³.

³ A atenção a este processo integra-se nas preocupações formuladas por Appadurai : "The terms of the negotiation between imagined lives and deterritorialized worlds are complex, and they surely cannot be captured by the localizing strategies of traditional ethnography alone. What a new style of ethnography can do is to capture the impact of deterritorialization on the imaginative resources of lived, local experiences." (Appadurai 1997: 52)

A importância dos comportamentos religiosos na vida social e privada da família tornou-se óbvia ao longo do trabalho de campo. Eles organizam não só o ritmo da vida semanal - vêm, aos domingos, da casa de campo para Paris, para irem à missa na paróquia de St. Joseph - como a agenda anual. Durante os meses que precederam as férias, a resolução familiar mais importante pareceu ser a do local da primeira comunhão da filha. Em Paris ou em Espadanedo? A opção acabou por vir reforçar os laços de parentesco e a integração social da criança na aldeia portuguesa. Fez a comunhão na terra da avó com todos os familiares, emigrantes e não emigrantes, presentes. No filme não fica claro o nível de investimento que a decisão implicou, mas o acontecimento aparece, curto e com a força do orgulho na voz do pai. Enquanto prepara um almoço na "casa de campo", ele diz que *a menina sabe tudo o que é português: o Pai Nosso, a Ave Maria, tudo*. Desse plano, o filme salta para imagens a preto e branco, filmadas por ele, de Léa no dia da comunhão, a percorrer os bancos e a beijar os convidados.

Em paralelo, a família pratica ainda uma intensa "ritualidade privada". Talvez a manifestação mais performativa dessa ritualidade se manifeste nas viagens. Como já referi, a viagem Paris/Portugal foi feita em condições de perigo voluntariamente produzidas. O sentimento de vertigem é óbvio, quando se conduz a 170Km/h, sem parar e acompanhados de umas tantas centenas de condutores na mesma situação. Os comentários de viagem aludiram aliás a essa mesma perigosidade, visto que se referiram a acidentes presenciados nas viagens anteriores. Ao chegar a Portugal, desacelaramos de forma evidente o ritmo da condução e o casal (agora manifestamente sem pressa) visitou dois santuários onde ofereceu dinheiro, dando depois uma volta às capelas.

Durante a montagem, a presença do religioso foi-se tornando num dos elementos fortes do filme. Tal como a viagem, as práticas rituais aparecem como um elemento de ligação entre os lugares díspares. O filme inicia-se com um plano filmado na missa

da paróquia de St. Joseph, em Paris, antes da partida, e as práticas rituais vão-se repetindo, ao longo de todo o filme, tal como os planos da viagem. Vemos as paragens nos santuários, a romaria de S.Bartolomeu, a apresentação da nova capela e a comunhão de Léa. Do conjunto de "planos religiosos", há um que merece destaque. Pela sua força cinematográfica e pela qualidade etnográfica. É o plano-sequência mais longo do filme, em que o realizador, com uma respiração ofegante, persegue, do início até ao fim do ritual, José e Jacinta : subida da escadaria, dádiva ao santo, volta à capela no sentido dos ponteiros do relógio, beijo na parede do altar e descida da escadaria.

O filme salta constantemente de Paris para Trás-os-Montes e de Trás-os-Montes para Paris, de uma forma absolutamente não linear. Por isso, pode parecer confuso. Há planos em que não sabemos exactamente onde estamos, nem de quem é aquela casa, nem quem lá vive. Tal como a vida da família Fundo, que nos pareceu passada entre várias casas, sempre em trânsito. Mas a ligar estas situações está, para lá da viagem, a religiosidade. Penso que, aqui, o João Pedro conseguiu um dos elementos de organização da narrativa mais interessantes do filme e, mais uma vez, um dos elementos que mais dizem da singularidade daquelas pessoas. Viajam, mas há sempre memórias, materializadas nas figuras dos santos e na repetitividade das práticas rituais, a ligar os espaços que habitam. A força dessas imagens é também conseguida pela presença das sequências filmadas por José, em particular a da comunhão de Léa, um travelling à mão que acompanha a saudação, feita pela criança, dos presentes na cerimónia. Além disso, a montagem permite-nos um conhecimento progressivo e fragmentado das pessoas filmadas. Aos poucos vamo-nos aproximando delas, vamos percebendo um pouco da complexidade de uma vida negociada no interior de estruturas familiares que se mantêm tradicionais e fortes, mas que estão profundamente abaladas pelo percurso dos seus membros. É um filme contido, de pessoas que falam pouco e que não são dadas a grandes expressividades. Só no fim, no último plano, o da chegada à casa da mãe da Jacinta, onde os filhos já estavam há um mês, é que as imagens se enchem de uma emoção não contida, com a mãe a sair

do carro em andamento em direcção à filha. No carro fica o pai, um espectador perturbado, tal como nós, pela intensidade da cena.

Como disse no início, partimos para este projecto com vontade de dar a ver uma cultura desterritorializada ou, dito de outro modo, uma cultura multilocal. A ideia de multilocalidade, recorrente na antropologia contemporânea, põe em evidência uma outra figura, a da fronteira, hoje tida como um espaço intermédio, derrapante, puroso (Appaduari 1997). Filmámos uma família de emigrantes e pareceu-nos que as pessoas vivem e constroem a instabilidade que essa mesma figura concede ao mundo. Até à chegada a Portugal, a outra forma da fronteira, a da linha de separação entre espaços estáveis, não nos tinha parecido pertinente para as suas vidas. Mas nesse momento tudo mudou. No filme vemos que, a dada altura durante a viagem, José e Jacinta começam a dar sinais de vivacidade, desconstracção e alegria. Percebemos que nos estamos a aproximar da fronteira portuguesa e vamos acompanhando um crescendo de emoção que termina numa gritaria (no momento da passagem da fronteira de Quintanilha), imediatamente seguida de hesitação, perplexidade e mesmo frustração. Tudo isso, porque já não é possível saber o lugar exacto onde começa Portugal. É o único momento do filme onde se manifestam as contradições resultantes de um mundo que mudou mais rapidamente do que as formas de o pensar.

Enquanto antropóloga, estava consciente de que a questão da multilocalidade é uma das questões mais pertinentes que a sociedade contemporânea nos coloca. Como representar uma sociedade complexa que não se conforma com a comodidade das nossas unidades de análise? Trata-se, como afirma Marcus (1995), de uma questão que é teórica mas também de método. Estava ciente das potencialidades do cinema para experimentar respostas e, por isso, fiquei, curiosa, à espera da montagem final do filme. Tínhamos discutido algumas ideias em conjunto, nomeadamente a possibilidade de utilizar a viagem como elemento de ligação constante entre as imagens de Paris e as de Trás-os-Montes, mas as minhas capacidades de imaginar a estrutura de um filme não se revelaram mais produtivas do que isso. Hoje, com o

filme terminado, estou ainda mais certa de que é nas possibilidades da montagem que a antropologia pode encontrar formas de responder à questão que colocámos inicialmente. Mas, para um antropólogo, a montagem tem de passar, necessariamente, pela capacidade de a objectivar ⁴. Foi o que tentei aprender a fazer ao longo desta primeira experiência de produção (e reflexão) cinematográfica.

Lisboa, Janeiro 1998

Bibliografia citada

Appadurai, A., 1997, *Modernity at large - Cultural dimensions of globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Crawford, Peter I., 1995, "Film as discourse: the invention of anthropological realities in *Film as ethnography*, Manchester University Press, Manchester.

MacDougall, David, 1995, "The subjective voice in ethnographic film" in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage", in *Fields of vision*, University of California Press, Berkeley.

Marcus, E. George, 1995, "the modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage", in *Fields of vision*, University of California Press, Berkeley.

⁴ "Objectification in ethnographic representation has been effectively critiqued, but the need for setting the scene, even in the most radical attempts to use a montage of consciousness, requires some revision, but also a preservation, of an objectifying discourse about process and structure. This is what the use of montage technique in the service of representing the simultaneity and spatial dispersion of the contemporary production of cultural identity achieves" (Marcus 1995 : 48).

RESUMOS

Durante o ano de 1997 participei, na qualidade de consultora científica e de assistente de produção, nas filmagens que deram origem ao documentário *Esta é a minha casa*, da autoria de João Pedro Rodrigues. Este texto pretende formular, a partir dessa experiência de trabalho de campo, algumas questões que, para ser sistemática, coloco aqui no interior de três blocos problemáticos. O primeiro diz respeito aos efeitos, mais ou menos controlados, da interacção entre a equipa de filmagem e os *actores*; o segundo ao tipo de dados etnográficos recolhidos (imagens e notas de caderno de campo) e às relações estabelecidas entre estes e o filme, pensado como um objecto final e autónomo; o terceiro à relação entre a linguagem (escrita) do antropólogo e a do cineasta : como é que o cineasta *fala*, através das imagens, de uma problemática teórica, neste caso a da desterritorialização da cultura.

Durant l' année 1997 j'ai participé, en tant que conseillère scientifique et assistante de production, au tournage du documentaire *Esta é a minha casa*, du cinéaste João Pedro Rodrigues. Ce texte prétend formuler, en partant de cette expérience de travail de terrain, quelques questions que, pour être systématique, je place à l'intérieur de trois problématiques. La première concerne les effets, plus au moins contrôlés, de l'interaction entre l'équipe de tournage et les *acteurs*; la deuxième la spécificité des données ethnographiques recueillies (images et notes écrites sur le terrain) et les relations établies entre celles-ci et le film, pensé comme un objet finalisé et autonome; le troisième la relation entre le langage (écrit) de l'anthropologue et celui du cinéma : comment le cinéaste *parle*, à travers des images, d'une problématique théorique, dans ce cas celle de la deterritorialisation de la culture.